

LA PINTURA Y LAS ARTES ORNAMENTALES EN LA SEVILLA MEDIEVAL¹

Jesús Rojas-Marcos González

¹ El presente artículo es el resultado de la conferencia que clausuró, el 5 de diciembre de 2013, las jornadas *Nuevas visiones sobre el arte en Sevilla desde Fernando III el Santo hasta los Reyes Católicos*, celebradas en el Salón de los Carteles de la Plaza de Toros de la Real Maestranza de Caballería de la ciudad hispalense.

RESUMEN

En este artículo analizamos la pintura y las artes ornamentales medievales en Sevilla, desde la reconquista de la ciudad por Fernando III el Santo, en 1248, hasta los años finales del Cuatrocientos. En el campo pictórico estudiamos las principales obras y los artistas conocidos más importantes del momento. Entre las pinturas destaca la trilogía de imágenes marianas del siglo XIV, repartidas por distintos templos de la ciudad: la *Virgen de la Antigua*, la *Virgen de Rocamador* y la *Virgen del Coral*. En cuanto a los autores sobresalen, en la siguiente centuria, García Fernández, Juan de Sevilla, Juan Sánchez de Castro o el Maestro de Zafra. Respecto a las artes ornamentales, entresacamos las piezas de orfebrería, cerámica y bordado más significativas del citado periodo.

Palabras clave: Pintura; Orfebrería; Cerámica; Bordados; Sevilla; Siglos XIII-XV.

SUMMARY

In this article we analyze the painting and the ornamental arts of the Middle Age in Seville, from the conquest by St. Ferdinand III (1248) to the final years of the XIVth cent. Among the paintings of that time, three paintings of the Virgin Mary stand out: Our Lady of Antigua (in Seville Cathedral), Our Lady of Rocamador (in St. Laurence Church) and Our Lady of the Coral (in St. Ildefonso Church). Among the artists, in the following century García Fernández, Juan de Sevilla, Juan Sánchez de Castro (known as the Master of Zafra) stand out. In the ornamental arts, works in gold and silver, ceramics and embroidery are more important in that period.

Key Words: Painting; Goldsmithing/Silversmithing; Ceramics; Embroidery; Seville; Thirteenth-Fifteenth Centuries.

LA PINTURA

La historia de la pintura sevillana se inicia a partir de 1248, año en que Fernando III reconquista la ciudad. Durante el mandato del Rey Santo se llevarían a cabo tareas de acomodo en el Alcázar, la Mezquita, etc., más que empresas artísticas propiamente dichas. Nada queda de posibles decoraciones pictóricas fernandinas. Su hijo, Alfonso X, convirtió Sevilla en una capital culta y floreciente, en una verdadera Corte,² surgiendo así una notable actividad artística. Por tanto, cabe suponer que en la segunda mitad del siglo XIII, gracias al impulso cultural del Rey Sabio, existió una escuela pictórica consolidada en la urbe. Lamentablemente, no han llegado obras de aquellas fechas.

Las primeras manifestaciones del siglo XIII que se conservan se dieron en el ámbito cortesano y por iniciativa real.³ El testimonio más temprano son las miniaturas que ilustran las *Cantigas de Loor de Sancta María* (h. 1265-1280), de Alfonso X. La mayoría de sus ilustraciones se realizaron en el *scriptorium* de Sevilla. Asimismo, la *Crónica General de España*, custodiada en la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, fue escrita e iluminada en la capital hispalense. Se inició en la cámara real en 1270 y se concluyó en 1284, ya fallecido el Soberano. Debe citarse igualmente el *Libro de los Juegos*, cuyo códice, guardado también en El Escorial, señala que “fue començado et acabado en la cibdad de Seuilla”, en 1283, por mandato del citado Monarca.⁴

Tales ilustraciones no pertenecen a un solo autor, sino que existe una división del trabajo. Unos miniaturistas realizarían las orlas y arquitecturas; y los grandes maestros se harían cargo de las figuras animadas. Se conocen los nombres de algunos de ellos, como Pedro de Pamplona, que pintó una Biblia para uso personal de Alfonso X, hoy en la Biblioteca Colombina; Pedro de Lorenzo, pintor de las *Cantigas*; o Johan Pérez, pintor del Rey, que en 1261 tenía una casa delante de la Iglesia de Santa María.⁵ La técnica, que responde al espíritu goticista del momento, manifiesta derivaciones de origen francés, aunque en España se aúna con influencias orientales. El marcado dibujo que perfila las figuras, su volumetría plana, las falsas perspectivas y el colorido brillante acentúan el carácter descriptivo de estas bellas ilustraciones, no

² MONTOTO, Santiago: *Biografía de Sevilla*. Ayuntamiento de Sevilla. Delegación de Cultura. Sección de Publicaciones, Sevilla, 1970, p. 84.

³ Cf. GUERRERO LOVILLO, José: *Miniatura gótica castellana. Siglos XIII y XIV*. Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, Instituto Diego Velázquez, Sevilla, 1956.

⁴ Cf. AMADOR DE LOS RÍOS, José: “Las Cantigas del Rey Sabio”, en *Archivo Español de Antigüedades*. Madrid, 1874, t. III, pp. 1-41; GUERRERO LOVILLO, José: *Las Cantigas, estudio arqueológico de sus miniaturas*. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1949; y CÓMEZ RAMOS, Rafael: *Las empresas artísticas de Alfonso X El Sabio*. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1979.

⁵ VIÑAZA, Conde de la: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez*. Tipografía de los Huérfanos, Madrid, t. I, 1889, pp. 116-117.

exentas de una sugestiva ingenuidad. Algunas, especialmente interesantes, muestran cómo serían las pinturas murales y las de tabla de la época, hoy desaparecidas.⁶

En el siglo XIV, Sevilla se erige en una de las ciudades más importantes de los reinos de España. Ello propicia que el arte de la pintura experimente un considerable desarrollo, como revela la abundancia de obras existentes por entonces en la Catedral hispalense.⁷ Sin embargo, es muy poco lo conservado. Ha subsistido una trilogía de imágenes marianas gracias a su enorme devoción, muy arraigada en la piedad popular. Reciben culto en varios templos de la capital y, pese a haber sido intensamente restauradas a lo largo del tiempo, son los testimonios más antiguos de la historia de la pintura sevillana. En ellas se observan claras influencias de origen italiano. En concreto, la recia monumentalidad de la escuela florentina y el lirismo y la delicadeza expresiva de la escuela sienesa, que no pasaron desapercibidos para los maestros autóctonos. No obstante, pese a dicho estilo italogótico, subsiste el influjo árabe, sobre todo en lo ornamental. Y se presiente ya en el ámbito local un quehacer propio centrado en la elegancia formal y en un concepto particular de la gracia y la belleza, que se hizo constante con el transcurrir de los siglos.

Desde el punto de vista iconográfico, las tres Vírgenes reproducen el modelo de la *Hodegetria*, procedente del arte cristiano bizantino del siglo V. María, en pie, aparece como conductora del pequeño Jesús, portándolo en su brazo izquierdo o derecho. Lo muestra al espectador como el único camino o “guía” de la salvación y de la vida eterna. Esta tipología, muy extendida en el arte occidental de la Baja Edad Media, es de gran devoción popular, al acompañar el poder divino del Hijo con el amor misericordioso de la Madre. Todas visten ricas prendas y resaltan sobre fondos cubiertos con panes de oro, embellecidos con decoración vegetal estilizada.

La primera, la *Virgen de la Antigua*, en la Catedral, es considerada, según la tradición legendaria, anterior a la dominación musulmana. La leyenda dice que, en plena reconquista de Sevilla, el rey san Fernando, en arrebatado éxtasis, penetró, con la ayuda de ángeles, en la ciudad cercada y se postró de rodillas ante la imagen. Se trata, en realidad, de una obra encuadrada en la corriente italogótica, que podría fecharse en el segundo cuarto del siglo XIV.

⁶ Véanse, entre otras, la del muralista de la cantiga LXXIV o la de la tienda del vendedor de pinturas de la cantiga IX, donde figuran imágenes del Crucificado y de la Virgen con el Niño Jesús (GUERRERO LO-VILLO, José: Ob. cit., 1949, pp. 284-285 y láms. 12, 39, 52 y 82). Para la pintura sobre tabla cf. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: “Alfonso X el Sabio y la pintura sobre tabla”, en *Archivo Español de Arte*. 1954, t. XXVII, pp. 67-69.

⁷ Así se constata en el *Libro Blanco* o “Libro de las dotaciones de la Santa Iglesia de Sevilla”, terminado de escribir, en 1411, por el prior y racionero Diego Martínez (MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María: “Las pinturas de la antigua mezquita-catedral hispalense. Análisis cultural e iconográfico de unas obras desaparecidas”, en *Archivo Hispalense*. Sevilla, 1983, t. LXVI, n.º 201, pp. 173-186).

Fue pintada en uno de los pilares de la antigua mezquita almohade. Sobrevivió al derribo del edificio islámico cristianizado, al construirse el actual templo gótico. Y en 1578 se trasladó de su emplazamiento original para presidir la mayor de las capillas catedralicias, que lleva su advocación (Fig. 1).⁸



Fig. 1. Anónimo. *Virgen de la Antigua*. Sevilla. Catedral.

María, estante y en acusada posición frontal, es de tamaño mayor que el natural. Exhibe a su Hijo sobre el brazo izquierdo, como garante de la salvación eterna. Viste larga túnica dorada, decorada con ornato vegetal; y ampuloso manto, que le cubre la cabeza sin dejar ver su cabellera. Dicha

⁸ Cf. SOLÍS, Antonio de: *Historia de Nuestra Señora de la Antigua venerada en la Santa Iglesia de Sevilla*. Casa de D. Manuel de la Puerta, Sevilla, 1739. Ed. facs. Ayuntamiento de Sevilla, Fiestas Mayores, Sevilla, 2004.

prenda cae hasta los pies formando anchos y geométricos pliegues. En su mano derecha, de afilados dedos, sostiene una rosa blanca, símbolo de su pureza. La Cantiga III de Alfonso X se hace eco de esta simbología al decir: “Rosa entre rosas, Flor entre flores; Dama entre damas, y Señora entre señores”.⁹ El Niño Dios, por su parte, luce un vestido de cuerpo entero, bajo el que asoman sus pies descalzos. Con la diestra bendice. El jilguero que sujeta en la otra mano no sólo es símbolo del alma del cristiano, sometida al amor divino, sino que, como ave que picotea entre cardos y espinas, alude a la Pasión de Cristo.¹⁰

En el medio punto superior, sobre el grupo materno-filial, se disponen tres ángeles, atribuidos a Antón Pérez, quien los realizaría en 1547.¹¹ El central abre una filacteria en la que se lee: *Ecce Maria venit*, en alusión a la fiesta de la Purificación; y los laterales sostienen una corona de oro y pedrería que, como la del pequeño Jesús, es obra labrada por Granda Builla y aplicada durante la Coronación Canónica de 1929. En la zona inferior derecha, a los pies de la Señora, hay una pequeña figura femenina, vestida de negro, en actitud orante. Tradicionalmente se identifica con D.^a Leonor de Alburquerque, esposa de D. Fernando de Antequera, pues dirigió la conquista de esa ciudad en 1410. Según la tradición, él se ubicaba en el flanco opuesto.¹² La fama de esta efigie mariana, por su antigüedad y sus milagros, propició una verdadera difusión iconográfica en todo el territorio peninsular, en Europa, en Iberoamérica¹³ e, incluso, en China o Japón.¹⁴

La segunda imagen mariana del siglo XIV es la *Virgen de Rocamador*, que puede fecharse en el tercer cuarto de esa centuria. Se venera a los pies de la Iglesia parroquial de San Lorenzo. Ostenta el mismo estilo y rasgos compositivos que la *Virgen de la Antigua*. Sin embargo, la presencia de elementos autóctonos y su menor idealización manifiestan una adaptación del modelo catedralicio al gusto sevillano. Es también pintura mural, aunque no termina en medio punto. María viste túnica verde oscuro decorada, entre otros motivos, con flores de lis, lo que denuncia la filiación francesa de su advocación. Encima exhibe un lujoso manto marrón ribeteado en oro. Sobre su cabeza nimbada luce una corona dorada. Presenta en su brazo izquierdo al Niño, al que acaricia con la diestra. El pequeño Jesús, con túnica grisácea,

⁹ ALFONSO X EL SABIO: *Cantigas*. Edición de Jesús Montoya, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 105-108.

¹⁰ FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1956, p. 17.

¹¹ SERRERA, Juan Miguel: “Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla”, en *La Catedral de Sevilla*. Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984, p. 363.

¹² Cf. MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María: *Nuestra Señora de la Antigua, la Virgen decana de Sevilla*. Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 84, Sevilla, 2008.

¹³ Cf. VENCES VIDAL, Magdalena: *Ecce Maria venit: la Virgen de la Antigua en Iberoamérica*. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 2013.

¹⁴ Cf. MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María: “Copias de la Virgen de la Antigua en Japón”, en *Laboratorio de Arte*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, n.º 9, pp. 323-332.

manto carmesí y nimbo cruciforme, insiste en el sentido penitencial y pasionista de la imagen. Sostiene un pajarillo en la izquierda, mientras toca el pecho de su Madre con la otra mano. Este gesto infantil, que con instinto filial busca el seno materno, es un claro signo eucarístico.¹⁵

Los ángeles superiores, quizás los originales, inciensen al grupo materno-filial. El fondo de la obra, completamente dorado, se interrumpe con una franja horizontal en la que figura el nombre de la Virgen en letras de oro: “s.^{ta} maña de rocamador”. En la zona inferior se acentúa el espacio mediante un pavimento en perspectiva, producto, tal vez, de la restauración de Juan de Olivar en 1881. En 1940, Rafael Blas Rodríguez eliminó los repintes al óleo que alteraban el mural.¹⁶ Y en 2012, con la colaboración de la Real Maestranza de Caballería, concluyó la última restauración efectuada en la pintura, llevada a cabo por un equipo dirigido por Juan Manuel Abad Gutiérrez.

La trilogía que nos ocupa se completa con la *Virgen del Coral*, de hacia 1375, que combina elementos autóctonos con influencias italianas y francesas. Se sitúa en la cabecera de la nave del evangelio del templo de San Ildefonso. Esta imagen, de evidente dependencia respecto a la *Virgen de la Antigua*, presenta, no obstante, proporciones inferiores y diferencias compositivas. La principal es la colocación del Niño a la derecha de María. Se trata de una excepción que infringe el instinto materno que se refleja en las escenas cotidianas.¹⁷ Ambas figuras, contorneadas por un sinnúmero de rayos dorados, sobresalen del fondo azul oscuro. En esa zona de la pintura fueron eliminadas unas cabezas de ángeles, de fines del siglo XVII, en la restauración de 1978.

La Señora viste túnica oscura y manto de amplios y ampulosos plegados. El oro de ambas prendas imita brocados con tallos, hojas y flores. Eliminada la corona, hoy aureola su cabeza un nimbo rodeado de estrellas. En la mano izquierda sostiene una manzana florecida. El divino Infante, también nimbado, lleva pañal verde y faldón carmesí. En su torso desnudo exhibe un cordelito con una ramita de coral, cuyo color alude a su sangre redentora. En la diestra sujeta el habitual pajarito y con la otra mano, como un nuevo Adán, toca el brote puro y sin mancha del fruto florecido de su Madre, la nueva Eva. El contenido de esta pintura, eminentemente pasionista, manifiesta la salvación en Cristo a través de su futuro sacrificio y el papel de la Virgen como Corredentora.

¹⁵ TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus-Ultra, Madrid, p. 607.

¹⁶ HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Juan Antonio: *Rafael Blas Rodríguez: pintor sevillano*. Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasar, Córdoba, 2009, pp. 64-65 y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: “Rafael Blas Rodríguez: Nuevas aportaciones a su catálogo pictórico”, en *Archivo Hispalense*. Sevilla, 2016, t. XCIX, n.º 300-302, p. 440.

¹⁷ TRENS, Manuel: Ob. cit., pp. 610-612.

Entre 1375 y 1425, aproximadamente, se propagó por toda la Europa occidental el llamado “Gótico internacional”. Dicho estilo es el resultado de la combinación de elementos de Italia y el norte europeo, dentro de la rivalidad existente entre las distintas cortes, por las que se desplazan con frecuencia los principales artistas. Se caracteriza por su refinamiento, idealización y elegancia, así como por recurrir a delicados detalles naturalistas. La pintura sevillana de la primera mitad del siglo XV se desarrolla en este estilo, que debió entrar en el sur peninsular hacia 1400. A los modos aún italianizantes se le sobreponen las nuevas tendencias nórdicas, sin dejar de lado los tradicionales rasgos autóctonos.¹⁸

Buen ejemplo de este momento de transición es la tabla de la *Virgen de los Remedios*, que centra el altar del trascoro de la Catedral hispalense (Fig. 2). En su estilo, aunque se respiran los nuevos aires artísticos, predomina la influencia sienesa, marcada por la línea ondulante de su contorno y la amabilidad expresiva de la efigie. María, sedente en un trono arquitectónico, ofrece el pecho al Niño, desnudo sobre un pañal concebido a modo de corporal. La desnudez integral del Infante sintetiza al par tres tipos de desnudez simbólica: *Nuditas naturalis*, *temporalis* y *virtualis*. Representa, pues, el estado natural del hombre al nacer, la carencia de bienes y posesiones terrenas y, por último, la pureza e inocencia de su persona.¹⁹ A la izquierda, sobre el fondo de decoración vegetal en oro, se colocan un prelado, quizás un santo pero sin atributos; y un clérigo arrodillado, tal vez el donante. El rótulo inferior con el nombre de la imagen puede ser un añadido del Quinientos.²⁰

En el siglo XV surgen en la escuela pictórica hispalense las primeras firmas y nombres propios. El primer pintor sevillano al que puede hacerse referencia es **García Fernández**, artista de escasos recursos técnicos que trabajaba en la ciudad, al menos, entre 1402 y 1420.²¹ Su arte, retardatario, se deja seducir por la concepción monumental giottesca. Su firma abreviada (“García Fernández pintor de Sevilla”) aparece en la tabla que representa, en el registro superior, la *Presentación en el templo*; y en el inferior, la *Matanza de los Inocentes*. Corresponde a un retablo, hoy desmembrado, del convento salmantino de las Úrsulas, al que fue donado por su patrono, D. Alonso de Fonseca y Acevedo, arzobispo de Sevilla entre 1460 y 1464.²²

¹⁸ GUDIOL RICART, José: *Pintura gótica*. Ars Hispanae vol. IX, Plus-Ultra, Madrid, 1955, p. 197.

¹⁹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: *La escultura en la Colección Bellver*. Edita Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Sevilla, 2014, p. 90.

²⁰ VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la Pintura Sevillana*. Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1986 (3.ª edición de 2002), p. 23.

²¹ En esas fechas figura como pintor de las Reales Atarazanas (GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*, Andalucía Moderna, Sevilla, 1899-1909, t. II, p. 40).

²² GÓMEZ-MORENO, Manuel: “Garci Fernández, pintor de Sevilla”, en *Cultura Española*. Madrid, agosto de 1908, II, pp. 766-770.



Fig. 2. Anónimo. *Virgen de los Remedios*. Sevilla. Catedral.

Es probable que **Juan de Sevilla**, tras formarse en su ciudad natal, marchara a trabajar a Castilla, donde se le ha identificado con Juan de Peralta. Lo cierto es que allí dejó casi todo lo conocido de su quehacer plástico. El dibujo preciso, los volúmenes redondeados, el colorido brillante y la amabilidad expresiva definen el estilo de este maestro. De su producción juvenil se conserva un *San Miguel Arcángel* en el museo hispalense de Bellas Artes. Pero, su obra más conocida es el tríptico del Museo Lázaro Galdiano

de Madrid, fechable en la primera década del siglo XV. La *Virgen con el Niño* entre ángeles músicos de la tabla central lleva la firma de “iohns / ispalēis.” (Fig. 3). En las laterales se representan, respectivamente, a *San Pedro* y a *San Pablo*.²³



Fig. 3. Juan de Sevilla. *Virgen con el Niño*. Madrid. Museo Lázaro Galdiano.

²³ GUDIOL RICART, José: “Juan de Sevilla-Juan de Peralta”, en *Goya*. 1955, n.º 5, pp. 258-265. ROS, Carlos: *Los Arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la sede hispalense*. Sevilla, 1986, pp. 105-106.

Las *pinturas murales del Monasterio de San Isidoro del Campo*, en Santiponce, se realizaron entre 1431 y 1436, por donación de D. Enrique de Guzmán, conde de Niebla. Estas obras, en mal estado de conservación, son de gran trascendencia para el desarrollo de la escuela sevillana. En ellas se hace patente de forma definitiva el Gótico internacional, pues fusionan tendencias de origen francés con influencias italianas, a las que se suman motivos de raigambre mudéjar. En el Patio de los Evangelistas, entre paños de lacería, se conserva la escena en que *San Jerónimo dicta la Regla a los monjes de su Orden*, así como las figuras, entre otras, de *San Esteban*, *San Lorenzo*, *San Fabián* o *Santa Catalina* (Fig. 4). Sobresale la ampulosidad de sus vestimentas y la monumentalidad giottesca. Al mismo autor se adscribe la *Santa Cena* del refectorio, caracterizada por su arcaísmo compositivo, rigidez e ingenuidad descriptiva. Para el prof. Angulo, ese artista es quien realizó algunas miniaturas de los libros de coro de la Catedral hispalense, al que denomina Maestro de los Cipreses y que identifica con Pedro de Toledo, activo en torno a 1434.²⁴

Dentro del ámbito de estas pinturas de Santiponce se encuentran los frescos de la ermita de Ntra. Sra. del Águila, en Alcalá de Guadaira, datadas hacia 1450; y los zócalos de la galería baja del claustro mudéjar del Monasterio de Santa María de la Rábida, en el término de Palos de la Frontera; y del dormitorio del Monasterio de Santa Clara de Moguer, fechados a fines de esa centuria.²⁵

Hacia 1460, el Gótico internacional fue desbancado en la escuela hispalense por el arte procedente de Flandes, que se impuso definitivamente en la segunda mitad de la centuria. La pintura flamenca, caracterizada por una técnica perfecta, se somete al rigor lineal de las formas y a una interpretación cristalina de las cosas; generaliza la pintura al óleo, que ofrece nuevas posibilidades de matices y modelados; y logra, para siempre, la conquista de la tercera dimensión. En Sevilla se origina una pintura híbrida, en la que se funden las constantes locales –blandura de modelado y amabilidad expresiva– con las innovaciones provenientes del norte. Además, siguen vigentes la delicadeza italogótica y la dulzura sienesa, en clara oposición a la sobriedad, dureza y dramatismo de las corrientes castellanas.²⁶

²⁴ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: “La miniatura en Sevilla. El Maestro de los Cipreses (1434)”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*. 1928, t. IV, n.º 11, pp. 65-96; y RESPALDIZA LAMA, Pedro J.: “Las pinturas murales”, en *San Isidoro del Campo (1301-2002): fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Santiponce (Sevilla), 2002, pp. 71-115. Cf. SÁNCHEZ DE LAS HERAS, Carlos (coord.): *Actas Simposio San Isidoro del Campo 1301-2002*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 2004, en especial las pp. 271-279 y 309-321.

²⁵ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *El Monasterio de Santa María de la Rábida*. Edita Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, Sevilla, 1997, pp. 10-11 e Ídem: *El Monasterio de Santa Clara de Moguer (Estudio histórico-artístico)*. Instituto de Estudios Onubenses «Padre Marchena». Excma. Diputación Provincial de Huelva, p. 118.

²⁶ POST, Chandler Rathfon: *A History of Spanish Painting*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, vol. V, 1934, pp. 3-5.



Fig. 4. Anónimo. Pinturas murales del Patio de los Evangelistas del Monasterio de San Isidoro del Campo. Santiponce (Sevilla).

Quizás, una de las pinturas más antiguas de estas características sea el *Camino del Calvario*, del Museo Fitzwillian de Cambridge, fechada hacia 1490. Está firmada conjuntamente por **Antón y Diego Sánchez**, artistas cuya identificación no ha sido resuelta todavía.²⁷ Sin embargo, por estos años, el maestro hispano-flamenco de mayor categoría en Sevilla es **Juan Sánchez de Castro**. Es citado en el conocido *Pleito de 1480* de la corporación de pintores.²⁸ Y las últimas aportaciones documentales revelan que seguía trabajando

²⁷ *Ibíd.*, pp. 12-18.

²⁸ GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ob. cit.*, 1899-1909, t. I, pp. XLV-XLIX.

en 1502.²⁹ Se le han adscrito numerosas obras,³⁰ entre las que sobresale el desaparecido *San Cristóbal* de la parroquial de San Julián, que estaba firmado y fechado en 1484.³¹ De ese templo procede la *Virgen de Gracia*, hoy en la Catedral, única pintura que con seguridad ha llegado hasta nuestros días (Fig. 5).³² La *Madonna* entronizada, con el Niño entre sus brazos, es flanqueada por san Pedro y san Jerónimo. Pese a que está muy mutilada, muestra el buen dibujo de su autor y la fusión de la impronta flamenca con la tradición hispalense.

Al círculo de este artista se adscriben varias obras. Entre ellas, el retablo de la Iglesia de Santa María de las Nieves en Alanís, conjunto pictórico de fines del siglo XV que es uno de los pocos que han llegado íntegros hasta nuestros días. También, la espléndida tabla del *Sueño de Jacob*, del Museo de Bellas Artes de Sevilla; y las cuatro, en la misma pinacoteca, que representan a ocho santos emparejados, procedentes de la parroquial hispalense de San Benito.³³ Por su parte, al **Maestro de Zafra** se le considera un pintor sevillano cercano a Sánchez de Castro. No obstante, por su definida personalidad, ha recibido denominación propia. Justifica tal sobrenombre el magnífico *San Miguel Arcángel* del Museo del Prado, fechable a finales de la centuria, ya que procede del Hospital de San Miguel de Zafra.³⁴ Sea quien fuere su anónimo autor, aparece reflejado en el bello escudo del arcángel, siendo, pues, uno de los primeros autorretratos conocidos de la pintura española.

En **Pedro Sánchez I**, llamado así por la existencia de otro pintor homónimo, se observa una evidente repercusión del arte de Rogier van der Weyden, tanto en los aspectos formales como en la descripción anímica de

²⁹ LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, Fernando: "Aportaciones sobre el pintor sevillano Juan Sánchez de Castro (H. 1480-1502)", en *Laboratorio de Arte*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, n.º 9, pp. 315-322.

³⁰ Francisco Pacheco citó en el Patio de los Muertos del Monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce, una *Anunciación*, firmada por el pintor, de la que quedan algunos restos (PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 2001, p. 548). Ceán Bermúdez le asigna el mal llamado *Retablo de Santa Lucía*, entonces en la Capilla de San José de la Catedral hispalense, que fecha en 1454; y un *San Ildefonso*, firmado, en la iglesia sevillana de dicha advocación, que fue destruido en 1795, al ser derribado el templo (CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid, 1800, t. IV, p. 328-329).

³¹ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: "El «San Cristóbal» firmado por Juan Sánchez de Castro", en *Archivo Español de Arte*. 1961, t. XXXIV, n.º 134, p. 145 y MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María: "Sobre el «El San-cristóbal» pintado por Juan Sánchez de Castro en la iglesia sevillana de San Julián", en *Archivo Hispalense*. Sevilla, 2002, t. LXXXV, n.º 259-260, pp. 241-256.

³² GESTOSO Y PÉREZ, José: "Descubrimiento de una antigua pintura en la iglesia de S. Julián de esta ciudad, y noticia de su autor", en *Curiosidades antiguas sevillanas. Estudios arqueológicos*. Sevilla, 1885, pp. 17-25 y TORMO, Elías: "La Virgen de Gracia: única obra auténtica de Juan Sánchez de Castro", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1907, vol. XV, n.º 178, pp. 205-215.

³³ Fueron publicadas por BOUTELOU, Claudio: "Noticia de ocho pinturas del siglo XV que se conservan en la Iglesia de San Benito de Calatrava, en Sevilla", en *Museo Español de Antigüedades*. Imprenta de Fortanet, Madrid, 1878, t. IX, pp. 269-278.

³⁴ El nombre le fue dado por GUDIOL RICART, José: Ob. cit., pp. 395-396.

sus personajes. Firmadas por él están el *Entierro de Cristo*, del Museo de Budapest; y *El paño de la Verónica*, que en 1920 se hallaba en una colección particular italiana.³⁵ Y, atribuidas, *La Crucifixión*, en colección privada de Madrid; y, en la misma ciudad, *La Crucifixión con Santos*, del Museo Lázaro Galdiano. Relacionado con este artista, Post denominó a un pintor **Maestro de Harris**, al que se adscriben, entre otras, una *Piedad* en Londres.³⁶ Poco se sabe de **Pedro Sánchez II**, quien firmó *El patrocinio de la Virgen* que perteneció al Museo Arqueológico de Sevilla, en paradero desconocido desde antes de 1950.³⁷



Fig. 5. Juan Sánchez de Castro. *Virgen de Gracia*. Sevilla. Catedral.

³⁵ MAYER, August Liebmann: *La escuela sevillana de pintura. Aportaciones a su historia*, 1911. Edita Cajasol. Obra Social, Sevilla, 2010, pp. 45-46 e Ídem: "Dos tablas primitivas españolas", en *Arte Español*. 1920-1921, V, pp. 170-173.

³⁶ POST, Chandler Rathfon: Ob. cit., pp. 5-12.

³⁷ PAREJA LÓPEZ, Enrique y MEGÍA NAVARRO, Matilde: *El arte de la Reconquista cristiana*. Historia del Arte en Andalucía, vol. III, Ediciones Gever, Sevilla, 1990, pp. 429-432, figs. 404-406.

Juan Núñez figura entre los pintores del citado *Pleito de 1480* y, en 1501, aparece citado en relación a unos trabajos de pintura y dorado para el gremio de San Eloy. Su única obra conocida es la extraordinaria *Piedad* con donante, flanqueada por san Miguel y san Vicente Mártir, conservada en la Catedral de Sevilla. En esta magnífica tabla, rubricada por el autor, se presiente una intensa influencia flamenca, en especial de Rogier van der Weyden. A ella se unen la del pintor castellano Fernando Gallego y la del cordobés Bartolomé Bermejo.³⁸ Por último, **Juan Sánchez de San Román**, antes conocido como Juan Sánchez II, firmó una espléndida *Crucifixión*, custodiada asimismo en el Templo Metropolitano. En ella se representan, a la derecha del Crucificado, san Juan y la Virgen sostenida por la Magdalena; y, a su izquierda, Santiago junto al donante.³⁹ También está firmado el *Cristo varón de dolores*, de técnica más cuidada, fechable hacia 1500, que fue adquirida por el Museo del Prado en 1987.⁴⁰

LAS ARTES ORNAMENTALES

Las artes ornamentales o artes decorativas constituyen siempre un capítulo fundamental en cualquier estudio artístico. Ello lo prueba el hecho de que suelen ser objetos de gran hermosura. Pero, también, su significado en el embellecimiento para las demás artes, a las que complementan. En este apartado, la **ORFEBRERÍA** ocupa un lugar de excepción. Primero, por el atractivo de las piezas; segundo, por la riqueza de los materiales en que se trabajan, fundamentalmente oro y plata. Al ser de carácter religioso, ofrecen una variada tipología: custodias, portapaces, cálices, copones, portaviáticos, crismas, atriles, cruces procesionales y de altar, etc. En Sevilla, en 1344, Alfonso XI otorgó unas ordenanzas a sus artífices, los plateros, constituyéndose así la primera organización como gremio.⁴¹

En el siglo XIII sobresalen, *per se*, las denominadas **Tablas alfonsíes**, donadas a la Catedral hispalense por Alfonso X en su codicilo testamentario de 1284 (Fig. 6). Se trata de un tríptico-relicario, mandado construir por el Monarca en homenaje a Santa María. Está realizado en madera de alerce, recubierta de placas de plata sobredorada y repujada. Las placas se decoran con esmaltes, esmeraldas, amatistas, camafeos de ágata, motivos heráldicos y relieves religiosos. Tan suntuosa pieza, trabajada por ambas caras, presidió el

³⁸ CAMÓN AZNAR, José: *Pintura medieval española*. Summa Artis vol. XXII, Espasa-Calpe, Madrid, 1966, pp. 652-653.

³⁹ GESTOSO Y PÉREZ, José: "Juan Sánchez, pintor sevillano desconocido", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid, 1909, XVII, pp. 9-16.

⁴⁰ SERRERA, Juan Miguel: "Un *Cristo varón de dolores* de Juan Sánchez de San Román, Juan Sánchez II, en el Prado", en *Boletín del Museo del Prado*. Madrid, 1987, n.º 23, pp. 75-84.

⁴¹ Cf. SANZ SERRANO, María Jesús: *Una hermandad gremial: San Eloy de los Plateros, 1341-1914*. Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 1996.

altar mayor de la antigua mezquita almohade, convertida en catedral cristiana. Se considera, con todo merecimiento, obra magna de la orfebrería gótica española.⁴²

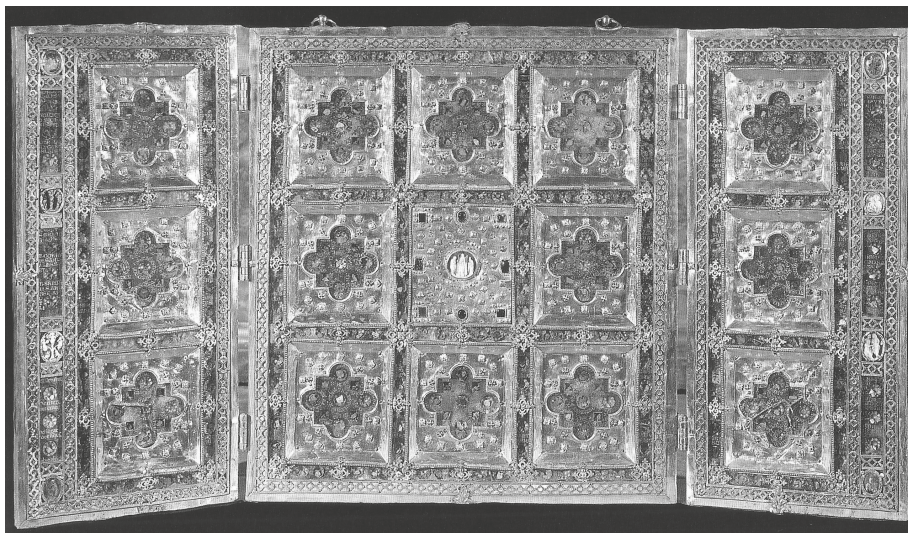


Fig. 6. Anónimo. *Tablas alfonsíes*. Sevilla. Catedral.

Al siglo XIV parece corresponder un excepcional copón de plata sobredorada, conocido como *Salero de San Fernando*, que se custodia en el convento sevillano de San Clemente. Sustentado por tres patas de león, presenta forma de mitra episcopal, apoyado en un cilindro de tracería gótica de rosetones calados. Se cree que fue donado por María de Portugal, esposa de Alfonso XI, enterrada en el referido cenobio tras su óbito en 1357.⁴³ Asimismo, sobresale el *Lignum Crucis con la lamentación sobre el cuerpo de Cristo*, de la Catedral, donado en 1389 por D. Pedro Gómez Álvarez de Albornoz, arzobispo de Sevilla (1378-1390). Esta pieza de oro, decorada con esmaltes, camafeos y otras piedras preciosas, debió concluirse ya en el siglo XV.⁴⁴ De esa centuria se conservan numerosas obras. Entre ellas, podríamos citar la *Cruz parroquial* perteneciente a la Capilla de los Duques de Osuna, en la Colegiata de dicha localidad hispalense. Es obra de finales del siglo. La inscripción del reverso dice que fue donada, en 1534, por D. Juan Téllez de

⁴² PALOMERO PÁRAMO, Jesús: "La platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*. Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984, pp. 596-598.

⁴³ AA.VV.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Fundación José Manuel Lara, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 2004, t. I, p. 245.

⁴⁴ ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: "Lignum Crucis con la lamentación sobre el cuerpo de Cristo. Anónimo", en *Misericordiae Vultus. El Rostro de la Misericordia*. Edita Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla, Sevilla, 2016, pp. 98-99.

Girón, IV duque de Ureña, quien fundó el templo y enriqueció su patronato.⁴⁵

En el arte de la **CERÁMICA** tienen especial importancia aquellas piezas destinadas a la decoración arquitectónica. En ellas se emplean las técnicas de alicatado y azulejería. Los azulejos se hacen con los procedimientos de la cuerda seca y de cuenca o arista. En Sevilla destacan el *Escudo Real* de la Alhóndiga, el *Sepulcro de León Enríquez de Ribera* en el Convento de Santa Paula (Fig. 7), las obras del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, procedentes del Alcázar sevillano; o los botes de farmacia del Hospital de las Cinco Llagas, conservados en el Museo de Artes y Costumbres Populares. Asimismo, algunos zócalos de la Casa de Pilatos, el Palacio de las Dueñas, la Capilla del Seminario en la Sacramental de Santa Ana de Triana, la sacristía del Convento de Santa Clara y el interior de Santa Inés.⁴⁶

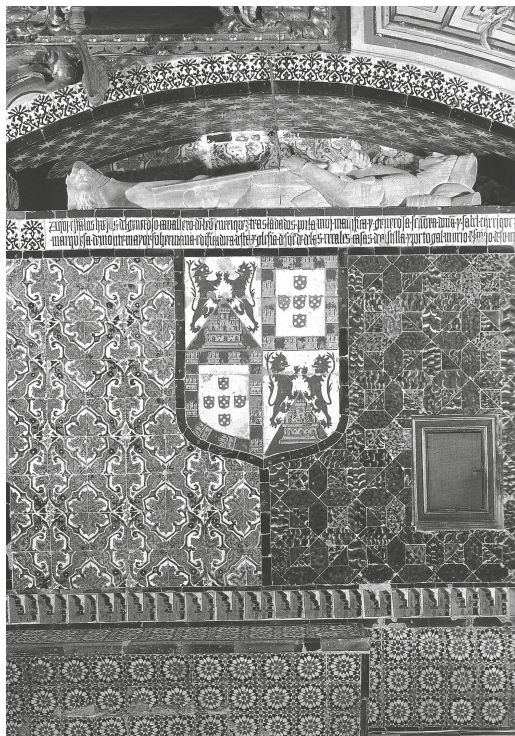


Fig. 7. Anónimo. *Sepulcro de León Enríquez de Ribera*. Sevilla. Convento de Santa Paula.

⁴⁵ RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel: *La Colegiata de Osuna*. Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 28, Sevilla, 1982 (2.ª edición de 1985), pp. 84-85, lám. VI.

⁴⁶ Cf. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Historia de los barro vidriados desde sus orígenes hasta nuestros días*. Tipografía La Andalucía Moderna, Sevilla, 1903 y SANCHO CORBACHO, Antonio: *La cerámica andaluza: Casa de Pilatos, azulejos sevillanos del siglo XVI, de Cuenca*. Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Sevilla, 2008.

Respecto a los **BORDADOS**, el Gótico es una época de gran brillantez. Sevilla fue uno de los principales focos de este arte, muy ligado al culto religioso. De hecho, la importancia del núcleo hispalense en el siglo XV se refleja en su Catedral, donde se registra el cargo de Maestro de Vestimentas. También en esa centuria surgen los gremios de bordadores. Aquí están documentados en 1433, cuando se les autoriza componer sus ordenanzas. El contenido de las mismas aparece en una recopilación realizada por los Reyes Católicos, entre 1502 y 1519.⁴⁷

En el siglo XIII se han fechado los *Zapatos de la Virgen de los Reyes*, imagen que, según la tradición, data de la entrada de Rey Santo en Sevilla. Tienen forma puntiaguda y están realizados en cordobán blanco. Su pala se decora con una flor de lis de color rojo, rodeada por estrellas de ocho puntas y la palabra “AMOR”. En el talón, dos estrellas flanquean una cruz cercada con cuatro palomas o aves del paraíso. Gestoso anota que se trata de una obra mudéjar e interpreta la flor de lis como un recuerdo de su origen francés, ya que la efigie fue regalada por san Luis, rey de Francia, a su primo Fernando III.⁴⁸

De la misma época es el *Pendón de San Fernando*, también en la Catedral, realizado en fino tafetán de seda natural. Tradicionalmente se piensa que lo trajo consigo el Monarca y fue izado en Sevilla el 23 de noviembre de 1248, fecha de la reconquista de la ciudad. Esta pieza, vinculada con las corrientes estéticas francesas, ha sido muy restaurada, perdiendo así su configuración original. Se data a fines del siglo XIII. En origen, estaba formada por cuatro cuarteles, en los que se bordaron castillos y leones rampantes dispuestos dos a dos y en diagonal, emblema del reino castellanoleonés.

Por último, aludimos al *Pendón Real de Sevilla*, guardado en el Archivo Municipal, que fue recompuesto por Gestoso (Fig. 8). Para dicho prócer es del primer tercio del siglo XV;⁴⁹ Isabel Turmo estima, en cambio, que fue bordado hacia 1488, a juzgar por la figura de Fernando III y los modelos de tejidos reproducidos en su indumentaria.⁵⁰ El Monarca, sedente en el trono, aparece en torno a una orla de castillos y leones, procedentes de una colgadura de damasco. Viste sayo y túnica cruzada en diagonal. En la diestra sostiene una espada, como símbolo de justicia y de su condición de conquistador; y en la otra mano, como indicio de su dominio como gobernante, tiene una esfera con castillos y leones. Enarca su rostro, de joven varón, un cabello a la usanza

⁴⁷ TURMO, Isabel: *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII)*. Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1955, p. 25.

⁴⁸ GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental y Artística*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla, 1984, vol. II (1890), pp. 326-328 y LAGUNA PAÚL, Teresa: “Devociones reales e imagen pública en Sevilla”, en *Anales de Historia del Arte*. 2013, vol. 23, Núm. Especial (II), pp. 139-140.

⁴⁹ GESTOSO Y PÉREZ, José: *Noticia histórico-descriptiva del antiguo pendón de la ciudad de Sevilla que se conserva en su archivo municipal: con una carta del Sr. Dr. Thebussem y seguida de notas bibliográficas*. Oficina de los Sres. Gironés y Orduña, Sevilla, 1885.

⁵⁰ TURMO, Isabel: Ob. cit., p. 113, lám. I.

del siglo XV. Sobre su testa lleva la corona real abierta, rodeada por un nimbo de santidad, que debió colocarse tras su canonización en 1671.⁵¹



Fig. 8. Anónimo. *Pendón Real de Sevilla*. Sevilla. Archivo Municipal.

⁵¹ CINTAS DEL BOT, Adelaida: *Iconografía del Rey San Fernando en la pintura de Sevilla*. Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 54, Sevilla, 1991, lám. 1.

